

Revista de Literatura,
História e Memória

Literatura no Cinema

ISSN 1809-5313

VOL. 6 - Nº 7 - 2010

UNIOESTE / CASCAVEL

P. 35-47

DA LITERATURA AO CINEMA: O VENENO DA MADRUGADA

COBRA TORRE, Melissa (UFMG) *
COBRA TORRE, Michelle Márcia (UFMG) **

RESUMO: O artigo propõe analisar a adaptação fílmica de Ruy Guerra do romance *O veneno da madrugada* (*La mala hora*), do colombiano Gabriel García Márquez. Busca-se refletir teoricamente sobre a adaptação de obras literárias para o cinema, considerando-se o processo de adaptação como fruto da interpretação do adaptador, o qual precisa fazer escolhas, que ora aproximam, ora distanciam o texto-alvo do texto-fonte. Para isso, são utilizados os conceitos de intermedialidade, na concepção de Claus Clüver, e hipertexto de Genette. Assim, partindo do conceito de intermedialidade, considera-se a adaptação como uma forma de relação intermediária, a qual envolve a transposição de uma mídia para outra. Já o conceito de hipertexto de Genette envolve a noção de que a adaptação seria um hipertexto originário de um hipotexto pré-existente, o qual sofreu modificações, deslocamentos e seleções. É nesse processo de adaptação que o texto de García Márquez é recriado por Ruy Guerra, que através de escolhas e recortes do texto-fonte, produz um texto novo, o qual apresentará lacunas, devido mesmo ao processo de transposição para uma mídia diversa como o cinema, sendo essas preenchidas pelo cineasta a partir da criação de situações inexistentes na obra literária. Nesse sentido, pode-se dizer, de uma forma geral, que quando um texto é transposto para outra mídia, a fidelidade em relação ao original é quase impossível.

PALAVRAS-CHAVE: adaptação fílmica; intermedialidade; hipertexto.

ABSTRACT: The objective of this article is to analyze Ruy Guerra's film adaptation of the novel *The bad hour* (*La mala hora*), by the Colombian Gabriel García Márquez. It is our intent to make a theoretical reflection about the adaptation of literary works into movies, taking into consideration the adaptation process as a result of the film-maker's interpretation of the source text. In this sense, he must make choices that sometimes make the target text closer to the source text, but other times make it distant from the original. In this research, the concepts of intermediality, according to Claus Clüver's conception of it, and hypertext, by Genette, will be used. Thus, having the concept of intermediality in mind, it is possible to consider the adaptation as a form of intermedial relation, which involves the transposition from one media to another. In the other hand, Genette's concept of the hypertext involves the notion that the adaptation is a hypertext

that has its origin in a hypotext that has come previously and has passed through modifications, dislocations, and selections. In this process of adaptation, García Márquez's text is recreated by Ruy Guerra, who produces a new text by making choices and selections in the source text. As a result, the new text will present empty spaces, which are even caused by the transposition process to a different media, in this case, the cinema. Thus, the film-maker sometimes will create situations that are not present in the literary work in order to fill the gaps that appear in the target text. Furthermore, it is possible to say that, in a general way, when a text is transposed to another media, the fidelity to the original is almost impossible.

KEYWORDS: film adaptation; intermediality; hypertext.

INTRODUÇÃO

A adaptação para o cinema de *O veneno da madrugada (La mala hora)*, romance de Gabriel García Márquez, publicado em 1974, foi realizada pelo cineasta Ruy Guerra, moçambicano que adotou o Brasil como pátria. Identificado com o Cinema Novo brasileiro, Ruy Guerra já dirigiu filmes como *Os cafajestes*, *Os fuzis*, *A queda*, *Ópera do malandro*, *Estorvo*, dentre outros. Além de *O veneno da madrugada* (2004) realizou a adaptação para o cinema de mais duas outras obras de García Márquez, *Fabula de la bella palomera* e *Erendira*.

Parte-se do pressuposto de que Ruy Guerra recria o texto de García Márquez em sua adaptação para o cinema. Na transposição de uma mídia que é essencialmente verbal, como a literatura, para o cinema, uma mídia que se utiliza de vários tipos de textos em sua composição, como imagens, sons, músicas, além de palavras escritas e faladas, a fidelidade em relação ao original é quase impossível, criando-se lacunas que deverão ser preenchidas pelo cineasta.

Para realizar o estudo de tal adaptação fílmica pretende-se iniciar o texto por uma reflexão teórica a respeito das relações entre cinema e literatura, no âmbito da adaptação cinematográfica. Para isso, serão utilizados os conceitos de intermedialidade, na concepção de Claus Clüver, e hipertexto de Genette.

A LEITURA DA LITERATURA PELO CINEMA: UMA REFLEXÃO TEÓRICA

A adaptação fílmica de uma obra literária é uma operação que implica inevitavelmente na necessidade de se efetuar escolhas. Nesse processo, diversos aspectos do texto-fonte são omitidos ou transformados no texto-alvo, ao mesmo

tempo em que outros elementos são criados. Isso ocorre não apenas devido ao fato de que, em se tratando de mídias distintas, livro e cinema obedecem cada qual às suas próprias convenções, mas também em decorrência de que cada artista terá uma visão e uma interpretação de uma mesma obra.

Assim, a fidelidade em relação ao texto-fonte, hoje em dia, não é mais buscada e, muitas vezes, até mesmo indesejada. Apesar disso, como aponta Robert Stam, a crítica às adaptações tem frequentemente disseminado “a ideia de que o cinema vem prestando um desserviço à literatura” (STAM, 2008, p.20), o que leva à propagação de termos como “infidelidade”, “traição”, “deformação”, “violação”, “vulgarização”, “adulteração” e “profanação” (STAM, 2008, p.20), sugerindo uma relação hierárquica entre as duas formas de arte em que o texto literário se sobrepõe à adaptação fílmica.

Contudo, não é possível a uma adaptação ser totalmente fiel ao original, devido mesmo ao fato de se tratar de uma mídia diferente. Ao se transferir um texto de um meio puramente verbal como o livro para um meio tão diverso como o filme, em que diferentes elementos interagem entre si, como palavras, sons e imagens, torna-se impossível e, na concepção de Stam, até mesmo indesejável a total fidelidade. Na atualidade, a tendência é valorizar a multidirecionalidade e a intertextualidade em detrimento da noção de fidelidade.

Tendo em vista o caráter transformador e criador conferido à adaptação atualmente, Stam aplica o conceito de “transtextualidade” de Gérard Genette ao estudo sobre o cinema. A partir do “dialogismo” de Bakhtin e da “intertextualidade” de Kristeva, Genette propõe, em seu livro *Palimpsestos* (1982), um termo mais abrangente, a “transtextualidade”, para se referir a “tudo que coloca [o texto] em relação, manifesta ou secreta com outros textos” (GENETTE apud BARROS, 2006, p.125). Em seguida, Genette postula cinco categorias: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, arquitekstualidade e hipertextualidade.

A intertextualidade se caracteriza pela citação, pelo plágio e pela alusão. A paratextualidade se compõe de todos os textos acessórios que giram em torno do texto principal, como título, subtítulo, prefácio, posfácio, notas, orelhas, ilustrações, etc. A metatextualidade é “a relação, chamada mais correntemente de ‘comentário’, que une um texto a outro texto do qual ele fala, sem necessariamente citá-lo (convocá-lo), até mesmo, em último caso, sem nomeá-lo. [...] É, por excelência, a relação crítica.” (GENETTE apud BARROS, 2006. p. 126). Por outro lado, a arquitekstualidade se refere ao desejo ou relutância de um texto em aceitar as taxonomias genéricas que o caracterizam em seu título como um poema, um romance ou um filme, por exemplo.

A última categoria apontada por Genette, a hipertextualidade, é aquela de maior interesse à análise das adaptações fílmicas. Para chegar à formulação de tal

conceito, ele parte da noção de palimpsesto, ou seja, “um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo” (GENETTE apud BARROS, 2006, p. 125). Nesse sentido, afirma que as obras derivadas de um texto anterior podem ser consideradas, metaforicamente, como palimpsestos, ou melhor, hipertextos. Segundo Stam, o termo “hipertexto” se refere à relação entre um determinado texto e outro anterior, denominado por Genette como “hipotexto”, o qual é modificado, transformado ou ampliado pelo primeiro (STAM, 2008, p. 21-22). Nesse sentido, é possível considerar as adaptações fílmicas como hipertextos surgidos a partir de diversas transformações e transmutações operadas em hipotextos preexistentes.

De acordo com Stam, o termo “hipertextualidade” parece mais adequado ao estudo das adaptações fílmicas que o conceito de “intertextualidade”. Em relação a esse aspecto, comenta que a hipertextualidade

possui uma rica aplicação potencial ao cinema, especialmente aos filmes derivados de textos preexistentes de forma mais precisa e específica que a evocada pelo termo “intertextualidade”. A hipertextualidade evoca, por exemplo, a relação entre as adaptações cinematográficas e os romances originais, em que as primeiras podem ser tomadas como hipertextos derivados de hipotextos preexistentes, transformados por operações de seleção, amplificação, concretização e atualização (STAM apud BARROS, 2006, p. 127).

Em se tratando de adaptações fílmicas, o termo intermedialidade é outro a ser ressaltado. Segundo Claus Clüver (2006, p. 18), este se refere não apenas à relação entre as artes em geral (literatura, música, pintura, etc.), mas também entre estas e as diversas mídias (imprensa, cinema, televisão, rádio, etc.). Uma das formas de relação a que o conceito de intermedialidade se refere é a transposição intermidiática ou intersemiótica.

Os estudos sobre a transposição, explica Clüver, geralmente se ocupam, por um lado, da criação de textos verbais a partir de textos não-verbais e, por outro, da representação de textos literários em outras artes e mídias. De qualquer forma, a transposição intersemiótica “trata-se, pois, da mudança de um sistema de signos para outro e, normalmente, também de uma mídia para outra” (CLÜVER, 2006, p. 17) e continua afirmando que

[...] em todo caso, no estudo de transformações e adaptações intermidiáticas, deve-se, de preferência, partir do texto-alvo e indagar sobre as razões que levaram ao formato adquirido na nova mídia. Frequentemente, questões sobre a fidelidade para com o texto-fonte e

sobre a adequação da transformação não são relevantes, simplesmente porque a nova versão não substitui o original (CLÜVER, 2006, p. 17).

Na citação acima, Clüver reforça a concepção de que a fidelidade do texto-alvo em relação ao texto-fonte não é de grande relevância, na medida em que aquele é um texto novo e diverso, não apagando o original. Assim, como afirma Stam, o julgamento crítico em relação às adaptações fílmicas não se deve basear na “noção rudimentar” de “fidelidade”, mas sim levar em conta análises que consideram as “inevitáveis lacunas e transformações na passagem para mídias e materiais de expressão muito diferentes” (STAM, 2008, p. 22).

Nesse artigo propõe-se seguir as considerações teóricas expostas acima na análise do filme *O veneno da madrugada* do cineasta Ruy Guerra, adaptação do romance homônimo do colombiano Gabriel García Márquez.

O VENENO DA MADRUGADA, POR RUY GUERRA

Na versão de Ruy Guerra de *O veneno da madrugada* (2004), num pequeno povoado, onde a chuva nunca cessa, famílias poderosas donas de terras como os Asís e Don Sabas disputam o poder da região. Do outro lado, está o alcaide, interventor militar nomeado pelo governo para o povoado. Este sofre com uma dor de dente insuportável, sem poder acorrer ao dentista da região, seu inimigo político. Durante a madrugada, pasquins anônimos aparecem pregados nas portas das casas denunciando traições amorosas e todo tipo de segredos das famílias. Todo o povoado parece viver sobre um barril de pólvora que pode explodir a qualquer momento, devido às disputas políticas da região.

O alcaide se aproveita dessas disputas, tentando desequilibrar o poder dos Asís e chantagear Don Sabas. Ele manda o Juiz Arcádio emitir uma ordem de prisão contra Don Sabas, alegando que este lhe devia uma grande quantia em impostos por cabeça de gado, os quais foram roubados da viúva Asís. Para ser perdoado das dívidas e não ser preso, o alcaide lhe propõe que compre as terras do músico Nestor, já prometidas para a viúva Asís. A compra por Don Sabas das terras provocaria um choque ainda maior entre ele e os Asís.

Na obra de García Márquez, tal trama, da compra das terras, não existe, assim como o caso amoroso entre o alcaide e Rosário Montero. No filme, também são omitidos alguns personagens do livro e outros são fundidos, como as viúvas Asís e Montiel, sendo que essa última não está no filme. Personagens do romance

também ganham uma relevância que não possuíam no livro. Assim, Rosário que no texto de García Márquez é apenas uma das mulheres insultadas nos pasquins, no filme faz parte da trama central.

A personagem do alcaide também ganha contornos um pouco diferenciados no filme de Ruy Guerra. Ele se torna uma pessoa mais temida e violenta no filme, além de seus propósitos serem movidos a vingança. Assim, dizem a respeito dele na adaptação fílmica “o alcaide é precavido, não gosta de inimigos vivos”, demonstrando que ele é capaz de qualquer coisa para se manter no poder. A personagem do Juiz Arcádio também sofre modificações no filme, aparecendo como um homem temeroso e submisso ao alcaide, muito diferente da obra literária.

Os temas da solidão e do poder, presentes na obra de García Márquez, na adaptação de Ruy Guerra sofrem uma deturpação. No romance, o alcaide sofre com a solidão do poder, como vários personagens de García Márquez que quanto mais poder agregam em suas mãos, maior o grau de solidão em que se aprofundam. A busca pelo poder impossibilita o desenvolvimento de relações mais humanas, contribuindo para um isolamento social e uma solidão pessoal. Há também uma incapacidade de amar por parte desse tipo de personagem, resultando na solidão. Já na obra cinematográfica, o alcaide tem um caso amoroso com Rosário Montero, que a princípio parece ser apenas uma válvula de escape para as pressões diárias de seu posto, mas ao final revela-se como uma paixão, pois este se desespera ao saber que ela morrerá. Assim, percebe-se que o cineasta faz uma escolha que modifica o sentido original criado pelo escritor colombiano.

O poder, tema presente no texto que inspirou o filme, foi transposto para a obra de Ruy Guerra. Assim, o alcaide luta para acumular o poder em suas mãos, dando ordens no povoado, sendo a lei do lugar. Ele diz agir em nome do governo e todos lhe devem pedir autorização para conseguir algo. A própria instituição do toque de recolher, imposto pelo alcaide, e a ordem para que os soldados prendessem quem o desacatasse, são demonstrações da tentativa de imposição do poder do alcaide sobre o povoado. Mas o alcaide não possui todo o poder em suas mãos, pois Don Sabas e os Asís agregam poder econômico e político. No filme, a viúva Asís deseja a nomeação de seu filho, Roberto Asís, para o posto de alcaide do povoado. Tal atitude reforça uma característica presente nas matriarcas de García Márquez, pois elas desejam agregar cada vez mais poder em suas mãos. Apesar de no romance não existir tal episódio, a inserção da ambição da viúva Asís no filme a aproxima dos personagens marquezianos.

Na obra de Ruy Guerra, ainda que possamos identificar as personagens do texto de García Márquez, a narrativa fílmica se difere muito da narrativa literária.

Personagens ganham relevos diferenciados, alguns temas são trabalhados de forma também diferenciada, assim como outros são acrescentados, como o amor e a vingança. Mas ressalta-se a forma como o tempo é trabalhado no texto de García Márquez, de forma linear, enquanto que o filme utiliza-se de tempos simultâneos. Assim, surge uma nova narrativa que se utiliza daqueles personagens, embora muitas passagens do livro tenham sido transpostas para a tela, sendo que, muitas vezes, o cineasta até mesmo transpõe alguns diálogos do livro para o filme sem alterá-los. Ruy Guerra parece ter recortado algumas passagens do romance, dispondo-as de uma forma diferente no filme, como se tivessem ocorrido no mesmo dia, e não durante o período de duas semanas como se passa no texto literário.

Os sentimentos de angústia, estagnação e abandono do povoado são passados pelo cineasta através da utilização de cores melancólicas como o amarelo, o marrom, o preto e tons esverdeados. As cores, em meio a sombras, passam uma sensação, vivida pelo lugar, de desilusão e desesperança frente ao futuro. O povoado está estagnado economicamente e vive uma situação de tensão política. A lama e a chuva constante endossam essa sensação de estagnação e angústia, assim como as casas já velhas e descascadas que compõem o cenário do filme.

A sensação de que o filme se passa numa terra tropical, um povoado pobre em algum lugar da América do Sul, é reforçada pela paisagem em tons amarelados de uma praça onde só se vê lama e pessoas deixando o povoado carregando suas coisas, uma velha igreja cheia de ratos, além de uma repartição pública empoeirada na qual o secretário depena galinhas. Dessa forma, percebe-se que o cineasta utiliza-se dos recursos oferecidos pelo cinema, como o jogo de cores e a montagem dos cenários para traduzir os sentimentos de angústia e estagnação do povoado, presentes no livro.

Baseando-se no que foi dito acima, percebe-se que Ruy Guerra, ao provocar modificações em relação ao texto original, constrói um novo texto, fruto de sua interpretação da obra de García Márquez. Assim, a obra do cineasta se distancia do texto-fonte, em algumas passagens, como por exemplo, na relevância dada a algumas personagens, bem como na modificação de outras. Porém, há momentos em que se tem transcrições literais do texto-fonte, o que faz com que a adaptação de Ruy Guerra se aproxime da obra literária.

A HISTÓRIA CONTADA EM TRÊS VERSÕES

O filme inicia-se com uma reflexão de Padre Ángel (Fábio Sabag) a respeito do tempo. O povoado, mesmo vivendo num caos, seguia com seu mecanismo

funcionando com precisão, comenta o padre. Assim, ele dava as cinco badaladas da igreja, Trinidad (Danielle Barros) chegava pontualmente, Nestor (Fernando Alves Pinto) tocava seu clarinete e César Montero (Jean Pierre Noher) partia para as montanhas. Mas Padre Ángel reflete dizendo que já não há mais sentido no tempo, assim: “O tempo já não tem significado. Se Deus fosse feito de tempo, perdoe-me a blasfêmia, até ele teria perdido o sentido.”

Percebe-se que ao longo do filme, o tempo será o fio condutor da narrativa. Ruy Guerra utiliza-o como se ocorressem três versões de uma mesma história, as “três flechas do tempo que são lançadas”, como diria a adivinha Cassandra (Luah Galvão). A cada vez que a história é contada é revelada uma parte que havia sido omitida na versão anterior, mas seu desfecho será sempre diferente. Ao modificar a temporalidade do texto-fonte, Ruy Guerra se distancia desse, propondo uma leitura diferente, pois, no texto de García Márquez, a trama ocorre de forma linear. Assim, além de romper a linearidade do tempo no filme, criando três versões diferentes para a trama, Ruy Guerra compacta o tempo, fazendo com que a história se desenrole em apenas um dia enquanto esta se passa em duas semanas no livro.

O alcaide (Leonardo Medeiros) dá corda em seu despertador e recosta-se em sua rede. Um fio de sangue escorre de sua boca. É acordado no meio da madrugada com gritos de que Nestor havia sido morto por César Montero. Salta da rede, agarra o revólver e veste-se às pressas saindo em direção à rua, na primeira versão. Numa segunda versão da história, o alcaide está recostado da mesma forma (é a mesma sequência de ações), mas agora ele é despertado com a notícia de que Nestor foi quem matou César Montero. A terceira versão revelará toda a trama do filme.

Na primeira versão, uma lancha chega ao povoado, em meio à penumbra, e o alcaide comenta: “Agora já nem é preciso bússola para chegar a esse fim de mundo, basta seguir o cheiro de podre dessa vaca”. A cena repete-se três vezes, ao início de cada ciclo que revelará uma nova parte da história. Em outra parte do povoado, são cinco da manhã e Rosário Montero (Rejane Arruda) se desperta com a movimentação do marido - César Montero - no quarto em busca de suas esporas. Ela repete um verso da canção que Nestor havia tocado na noite anterior, “este barco me levará até o seu sonho”. O marido se veste e sai a cavalo, mas antes se depara com um pasquim pregado em sua porta, comprometendo Rosário e Nestor. Ele muda o rumo de sua viagem se dirigindo à casa do músico.

Enquanto isso, Padre Ángel reflete sobre a canção de Nestor, comentando com Trinidad que “pode-se torcer as palavras da direita para a esquerda e o resultado será sempre o mesmo. Este barco me levará até o seu sonho, este sonho me levará até o seu barco”. Essa pode ser uma chave para a compreensão do significado das

três versões da história que compõem o filme: assim como o sentido da canção não muda se as palavras são invertidas, também as versões da história, mesmo que com desfechos diferentes, podem produzir um mesmo significado.

O alcaide chega ao acampamento do circo que havia se instalado há pouco no povoado. Lá encontra Cassandra, com sua bola de cristal. A mulher de cabelos cor de cobre lhe diz que ele está com doze anos de atraso, demonstrando que os dois possuíam uma história passada comum. Ela lhe oferece a leitura do futuro, mas apenas lhe diz uma frase sem sentido: "Uma história de amor e ódio onde passado e futuro se confundem", e arremata "o tempo é um arqueiro feroz, suas flechas voam em todos os sentidos. A primeira flecha do tempo foi arremessada". É através da personagem Cassandra que se tem uma melhor compreensão da ideia passada pelo filme, de que uma mesma história pode ocorrer, com os mesmos personagens, simultaneamente, mas com desfechos distintos.

A lancha chega entre a penumbra do rio, o alcaide sente o cheiro da vaca morta e uma nova versão da história tem início. O mesmo sábado inicia-se novamente. Nessa segunda versão, é revelado o caso amoroso entre Rosário e o alcaide. A viúva Asís (Juliana Carneiro da Cunha) cobra medidas do padre para que este pressione o alcaide sobre os pasquins. O padre tenta convencê-lo de que tome medidas contra os bilhetes anônimos, senão perderá o seu posto. É revelado também que a viúva quer a nomeação de seu filho Roberto (Emílio de Mello) para o posto de alcaide. Ao mesmo tempo, a dor de dente insuportável ainda enfurece o alcaide, que toma aspirinas. César Montero foge para as montanhas e o alcaide vai ao seu encontro para lhe revelar que são irmãos, ambos filhos do falecido José Asís e lhe conta seu plano de destruir a família.

Na obra de García Márquez, não há menção de que o alcaide seja um filho ilegítimo de José Asís, apenas César Montero. Além disso, no livro César Montero é preso pelo alcaide e permanece na prisão até que faça um acordo com este para que o transfira para a capital. O novo elemento introduzido por Ruy Guerra será essencial para que a sua trama funcione, pois explica o ódio do alcaide pelos Asís e o seu desejo de vingança. Desta forma, o cineasta preenche uma lacuna que havia sido criada no processo de adaptação, uma vez que não havia uma explicação para o ódio do alcaide em relação aos Asís.

No filme, o contador Carmichael (Zózimo Bulbul) trabalha para a viúva Asís e não para os Montiel, como no livro. Os Montiel são apenas mencionados como uma família que abandonou o povoado. Ruy Guerra fundiu as personagens das viúvas Asís e Montiel em sua obra, acrescentando a realização concreta de um boato dos pasquins, sobre um caso entre o contador e a viúva. O cineasta insere no

filme a sua interpretação da obra de García Márquez, pois no livro o caso entre a viúva Montiel e Carmichael é apenas um boato dos pasquins (no filme o caso ocorre entre a viúva Asís e o contador).

Carmichael é preso no filme e o alcaide o pressiona para que ele confesse que cola os pasquins em nome da viúva. No livro, é o personagem de um jovem, Pepe Amador, que é preso e torturado para que confesse ser o autor dos pasquins. Pepe Amador morre na prisão, o alcaide manda que o enterrem no pátio e esqueçam o assunto. No filme, é Carmichael quem morre na prisão e é enterrado às escondidas.

Nessa segunda versão da história, o alcaide dá corda em seu relógio e deita-se na rede, sendo acordado de madrugada com a notícia de que Nestor matou César Montero. Ele entra no acampamento do circo e encontra-se com Cassandra, tendo a sensação de já ter estado ali antes. “Como num sonho”, diz o alcaide. E Cassandra responde que “a flecha do tempo voa em mais de um sentido, mas continua sendo uma história de amor, como de Tristão e Isolda”. A fábula medieval citada por Cassandra é um elemento novo que não existe na obra literária, sendo acrescentada por Ruy Guerra para dar sentido ao caso amoroso entre Rosário e o alcaide, e seu desfecho fatal.

A lancha do alcaide chega pela terceira vez no povoado rodeado pelo cheiro nauseabundo da vaca morta. Nessa terceira versão, Cassandra encontra-se com Rosário na igreja e lhe revela que seu nome também é Rosário. O fato das duas personagens amantes do alcaide (no presente ou no passado) terem o mesmo nome remete mais uma vez à história de *Tristão e Isolda*, em que o cavaleiro também possui duas “Isoldas” na sua vida. No filme, as duas mulheres conversam sobre o alcaide e sobre o caso entre Rosário Montero e ele. Já é noite e o alcaide e seus homens invadem a casa do dentista (Rui Rezende) destruindo tudo em busca de armas. Ele se deita na cadeira e pede que o profissional arranque, finalmente, o seu dente dolorido. Está em seu quarto novamente e dá corda em seu relógio, se deita, um fio de sangue escorre de sua boca. Ele acorda com o Juiz Arcádio em seu quarto. Os dois conversam sobre a morte de Carmichael. O alcaide reúne os soldados e recrutas do povoado para fazerem a ronda, colocando balas de festim nos fuzis dos recrutas.

O alcaide entra na igreja desejando falar com o padre. Diz que os pasquins falam a verdade e pede para confessar-se. Conta que sua mãe foi estuprada por José Asís, engravidou e foi expulsa do povoado. Ela havia morrido quando a criança nasceu, e esta fora criada por um padre, depois ingressando no exército. Assim, o alcaide revela ao padre ser filho de José Asís, e o seu desejo de vingança. Sai da igreja e dá ordens para que os soldados atirassem em tudo que se mexesse. Cassandra

encontra com ele em frente à igreja e lhe revela ter sonhado com Tristão e Isolda, mas de uma forma diferente, dizendo que a vela que anunciava a chegada de Isolda era vermelha e não branca.

Durante todo o filme, apenas Rosário Montero carrega a cor vermelha, em um lenço, sendo todo o filme realizado em cores sombrias. César Montero passa diante deles montado em seu cavalo indo em direção à casa de Nestor. Então o alcaide corre para a casa do músico para salvar Rosário, mas encontra apenas o seu lenço jogado no chão. O alcaide é surpreendido com tiros e morre. Logo em seguida, tem-se Padre Ángel pedindo perdão a Deus pelo uso da violência, dando a entender para o espectador que foi o padre quem matou o alcaide. Naquela mesma madrugada ocorre um tiroteio que deixa muitos mortos no povoado.

No final do filme, um anão do circo pergunta a Cassandra se a história havia mesmo acontecido, e ela responde que “a verdade pode ser aquilo em que se acredita”. Essa parece ser mais uma chave de leitura proposta por Ruy Guerra para o filme, daí a utilização de ciclos de tempo que se repetem, versões de um mesmo dia que sofrem alterações em seu desfecho, e a sensação de ter sido tudo apenas um sonho, pois a verdade – assim como o episódio dos pasquins – é aquilo em que se acredita.

Na obra de García Márquez, o grande fio condutor da narrativa é a tentativa árdua do padre em instalar a moral e os bons costumes no povoado, assim como o tema da solidão que acompanha tanto o alcaide quanto o padre. O alcaide não tem o mesmo fim no romance que no filme. No livro, não se soluciona o mistério dos pasquins, mas esses são esquecidos pelo povoado que não comenta mais a respeito. O final da obra de García Márquez anuncia que muitos homens haviam sido presos, mas muitos outros haviam fugido para as montanhas para se juntarem aos guerrilheiros, anunciando o início de tempos de guerra e disputas políticas que viriam.

Na adaptação fílmica, Ruy Guerra traz à tona alguns elementos reveladores do mundo mágico de García Márquez, como a utilização que faz do tempo no filme, provocando uma indistinção entre as fronteiras do sono e da vigília, uma vez que o alcaide pensava já ter vivido o que estava ocorrendo. A recorrência aos comentários do povoado sobre o cheiro de podre de uma vaca encalhada no rio, assim como a constante dos ratos na igreja – que aparecem na obra literária, embora não tenham a relevância dada pelo filme – ao que parece, é um recurso utilizado por Ruy Guerra para reforçar a ideia de decadência econômica e moral do povoado. Tais temas são encontrados na obra de García Márquez, mas trabalhados de forma diferenciada. Isso demonstra que o cineasta encontrou uma forma de transpô-los para o filme, trabalhando-os à sua maneira.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do que foi exposto, é possível perceber que o cineasta trabalhou com recortes do texto-fonte, mantendo alguns de seus elementos, mas, ao mesmo tempo, modificando-os e recriando-os. Nesse sentido, ele se permite, por exemplo, fundir duas personagens em uma só, como as viúvas Asís e Montiel, ou omitir outras. Além disso, distorce o tempo da narrativa e insere nela fatos inexistentes no texto de García Márquez, como o caso amoroso entre o alcaide e Rosário, as ameaças dele a Don Sabas, o ódio pela família Asís - o que é explicado no texto-alvo pelo fato dele ser filho bastardo de José Asís.

Nesse sentido, pode-se afirmar que a adaptação fílmica de Ruy Guerra é uma recriação do romance homônimo, sendo fruto da interpretação do texto literário pelo cineasta. Dessa forma, muitas vezes, a adaptação de Ruy Guerra não se mostra fiel ao texto original, devido mesmo ao fato de que, em se tratando da transposição de um texto para outra mídia - o cinema -, escolhas, modificações e deslocamentos devem ser feitos. O texto-alvo deve ser, pois, concebido como uma leitura pessoal e criativa do romance por parte do cineasta.

NOTAS

Data de recebimento: 30/04/2010

Data de aceite para a publicação: 16/10/2010

REFERÊNCIAS

ARBEX, Márcia. *Poéticas do visível*: ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

BARROS, Leila Cristina. Palavras, sons e imagens em cartaz: aspectos de intermedialidade no romance *Benjamim*, de Chico Buarque, e na adaptação cinematográfica de Monique Gardenberg. In: *Aletria*: Revista de Estudos de Literatura, vol.14. Belo Horizonte, jul./dez, 2006.

CLÜVER, Claus. Inter textus/Inter artes/Inter mídia. In: *Aletria*: Revista de Estudos de Literatura, vol.14. Belo Horizonte, jul./dez, 2006.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *O veneno da madrugada*. 12ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

O VENENO DA MADRUGADA. Direção: Ruy Guerra. Universal Pictures, 2004. 1 DVD (121 min.), Letterbox (4x3), color.

SEDLMAYER, Sabrina & MACIEL, Maria Esther (orgs). *Textos à flor da tela: relações entre literatura e cinema*. Belo Horizonte: Núcleo de Estudos de Crítica Textual/Faculdade de Letras da UFMG, 2004.

STAM, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

NOTAS

* Possui graduação em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais com habilitação em português, italiano e inglês. Tem experiência como professora de italiano. Atualmente é mestranda em Estudos Literários no Programa de Pós-Graduação em Letras da UFMG. melissatorre@yahoo.com.br

** Possui graduação em História/Licenciatura, pela Universidade Federal de Minas Gerais (2003) e graduação em Comunicação Social/Jornalismo, pela Universidade Federal de Minas Gerais (2008). Atualmente é Técnica de Nível Superior em Patrimônio Cultural no Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte, e mestranda em Estudos Literários na Universidade Federal de Minas Gerais. michelletorre@yahoo.com.br